

地域固有の芸術を, 持続可能に発信し続けるために 必要なもの-札幌の現代芸術を中心にして-

著者	大井 敏恭, 堀田 真紀子
雑誌名	北翔大学北方圏学術情報センター年報
巻	2
ページ	23-39
発行年	2009
URL	http://id.nii.ac.jp/1136/00001127/

研究論文

地域固有の芸術を、持続可能に発信し続けるために必要なもの —札幌の現代芸術を中心に—

大井 敏 恭（札幌アーティストギャラリー）

堀 田 真紀子（北海道大学大学院 国際広報メディア・観光学院）

抄 録

製造から情報へと産業基盤が徐々に変化し、ハードよりソフトづくりが大切なことが指摘されるにつれ、日本各地で文化・芸術政策へのテコ入れが行われている。が、その多くは、文化を生み出すための土壌を生み出し、種を撒くことから始めるというより、土もないところに花（各種イベント、フェスティバルなど）だけ移植しようというような、性急さを伴っているように思われる。根付き成長するために必要な土がないところに移植された花を、不自然な状況で維持するには、膨大なエネルギーが外から注入されなければならない。その結果は資金の枯渇、関係者の疲弊となってあらわれるだろう。

対して、私たちが指摘するのは、自力で文化の花を咲かせ、果実を実らせ、種が落ちて次世代が育ち持続可能に循環していけるような、土壌を私たちの社会につくる道である。つまり、地域の芸術を、草の根（ボトムアップ）の力で発信し、経済的、芸術的価値としても社会を循環し、助成金などのトップダウン的な力に依らなくても持続可能にするために、最低限、何が必要かを明らかにしたい。

そのような道を模索するために、この論でとりあげたのは、地域発の現代芸術である。今述べた目的に到達するために、他にもさまざまな道がとれるだろう。その中の一つとして、あえてこの道を選んだのにはわけがある。「地域」と「現代芸術」の振興には相関関係があり、地域の固有性を豊かにするには、現代芸術が役にたち、逆に個性豊かな現代芸術を発信するために、その地域の固有性の探求が役に立つように思われるからだ。この問題をあつかうのが、Ⅰの準備考察である。その後、Ⅱ．芸術と社会の関係を分析するために、これまでなされてきた主な視点を概観し、この論考の目的を果たすために、それぞれの視点がどれだけ有効か、その可能性と限界を批判的に検討する。そのようにして必要な方法を確定した後で、Ⅲ．札幌の現状を分析し、Ⅳ．問題点を指摘し、Ⅴ．問題解決のために何ができるか、Ⅵ．それを、ここにすでにある文化的、社会的、経済的な特質に合わせた形で行うにはどうすればいいかについて述べる。

本研究は共著になっている。現代芸術のおかれた状況の現状認識については、30年以上、現代芸術家として活動してきた大井が、社会の関係を分析する方法の概観や、全体の構成、最終的な執筆は堀田が主に担当した。

キーワード：地域発、現代芸術、サンフランシスコ、アートワールド

Ⅰ．準備考察

まずは、準備考察として、自発的、持続可能な草の根文化発信を考えるにあたり、現代芸術と地域を問題にする意味について論じてみたい。

1. なぜ現代芸術か？

現代芸術の一つの特質として、今、ここにいる人々と

直接関係するということがある。芸術を個人の主観の恣意的な表現と見ないし、また、今、ここを超脱した理想の表現とも見ないのである。時代、社会のただなかで、私たちの立ち位置を確認し、そうした場を読みながら、場を踏まえて、何を表現するか考える。その点、むしろ事業家等の立場に似たところがあるかもしれない。

この特質を前面に出す一つのやり方として、作品の材料、メディウムとして、身近にあるものを使う芸術家は多い。たとえば札幌市のICCやNPO、SAIRは、これ

を「創造資源開発事業」として奨励し、さまざまな芸術家の、札幌の雪や、市場で見つけた材料を使った芸術制作に組織的に生かしている。こうしたプロジェクトを持続することで、副産物として地域の歴史や固有性が少しずつでも、意識されていくだろう。このような方法をとることで、地域がその特色、アイデンティティを取り戻し、形成していくのに、現代芸術が貢献する可能性がある。

もうひとつ、現代芸術は、意識的に、新しい価値の創出を担うという特質がある。この特質と、先述した特質、現代芸術は、今、ここにあるものを扱うという特質が組み合わされた時、思わぬ変革力が地域や社会に解き放たれる可能性があるのは、論理的に考えれば、あきらかである。しかし、現代芸術の作用をあくまで制度的芸術の枠内に収め、空間的には美術館の壁の内、時間的には芸術祭やプロジェクトの期間のみに限定し、区切ってしまうこと、また受容者の方でも、それを「芸術」という特殊な文脈内での出来事——自分の日常とは関係のない出来事——として受け止めてしまいがちなことが、この変革力が社会に波及することで社会変革へつなげる道をシャットアウトしている。

作品発表においては、そのように、社会とのインターフェイスがつくりづらい状態にあるとはいえ、現代芸術家の生活、衣食住そのものは、実社会とじかに接触せざるを得ない。その結果、それらが、期せずして、地域における価値創出のフロントラインをつくり、街を作り変えてしまうことがある。たとえばライフスタイルでも、既成の価値の上ではなく、価値を普通認められないフリンジに価値を創出しようという現代芸術家たちは、経済的事情、制作環境の必要性もあり、しばしば住宅地に収まりきれず、荒廃した産業地域や倉庫跡、空洞化した、スラム化した都心に仕事場や居を構える。そうして、そこを全く違った雰囲気を作り変えてしまう。（そのようにして、たとえばニューヨークのソーホーは、スラム地区から、おしゃれな地区に変貌し、この変化のそもそもの仕掛け人だった芸術家たち自身が追い出されるほどの地価高騰をまねいてしまった）あるいは空洞化した都心や、再開発されそうな地域に、抗議の意もこめて、スクワット（不法占拠）して住みついたり、パーティを行ったり、作品を展示することもある。違法で反社会的な行為までエスカレートするのも困りものだが、こうしたライフスタイルの多くは、芸術家の価値創出的な力が、変革力として社会に流れ込む、芸術と社会の貴重なインターフェイスをなしている。

しかし、このインターフェイスを、芸術家たちの生活やそのスタイルといった外的なものだけに限定させてしまうのは、あまりに惜しい。スタジオづくりなどより

も、彼らがずっと真剣に取り組み、本領をはっきする、作品そのものも社会へのフロントラインに置きたいものである。そのためには、「ここからが芸術です」というレッテル貼り、つまり制度の枠に作品を押し込めないよう、極力気をつける必要がある。単なる芸術の世界の出来事ではないのだ、自分たちの今、ここに関わることなのだ、実社会のただなかにいる人が、わがこととして真剣に受け止めるような回路をつくれれば、価値創出の大変なエネルギーが地域に解き放たれるはずである。

つまり、現代芸術に地域おこしをさせる一番確実な方法は、現代芸術が社会にじかに触れ合う、こうしたインターフェイスをしっかりと作ることなのだ。各種イベントを行うのもいいが、イベントという時間的、空間的な枠をもうけることそのものが、現代芸術の価値創出力を、さげすみなく、だからこそリアルに、社会のなかへとしのびこませる道をふさぐ恐れがある。

2. 準備考察その2 なぜ地域か？

今度は、なぜ地域発の現代芸術発信を問題にするかについて考えてみよう。準備考察その1では、現代芸術が地域に役に立つという話だったが、今度は逆に地域が現代芸術に役に立つという逆方向の可能性を指摘したい。

まず、芸術を単にアカデミズムや専門家集団の砦の中での出来事と見ず、本当に草の根からの発信としてとらえるとき、すべてはローカルに始まるのではないかと指摘することができる。自分のいま、ここに根ざすコミュニケーションから作品が成立することは借り物ではない真正の表現の一つの証である。

たとえば印象派はパリ、セーヌ川流域や南フランスの光と大気を抜きにして考えられない。それだけ言うと、地域という時に、その土地と自然、風土だけを指すと誤解されるおそれがある。印象派の画家たちのたまり場となり、芸術論を戦わせる本拠地になったカフェ・ゲルボアも、権威あるサロンから落選し、当時はほとんど売れる可能性もなかった彼らの作品を扱うリスクをあえてとった画商、デュラン・リュエルが存在も重要である。印象派という芸術運動成立には、その自然や風土のみならず、関係する芸術家たちが居合わせた場所、居合わせた関連職種の人々といった状況全体——広義の地域——が、密接に関連していることがわかる。

そうした一見、当たり前に見えることが今、通用しなくなっている背景には、さまざまな要因がある。日本の特有の問題としてまず指摘できるのは、「芸術」が明治政府の欧化政策の文脈で輸入されたことの後遺症が今も尾を引いているのではないかと、ということである。たとえば、体型も顔つきも西欧人とは全く異なる日本人が、金髪のかつらをつけ、西欧人の名前呼び合い、身

体のつくりからも不向きなベルカントで発声しオペラを演じる。そうした不自然さ、ローカルな文脈を無視した移植文化が規範、権威として通用するようになり、自分たちの今、ここと何の関わりもないことが、まずは模倣しなければならぬ高級な芸術というのが常態となると、どうなるだろう？ ローカルな文脈に根ざした、この場所ならではの芸術発信をする人材を、少なくとも「芸術」の枠内で探すのは無理な相談になる。

明治政府の欧化政策にはじまる地域的文脈を無視する体質は、「見るべき価値を持つ作品はそもそも輸入したものである」とし、地元芸術家を無視する姿勢に表れることもある。公立美術館で、ピカソ展やゴッホ展はあっても、地域出身の現存の芸術家たちの展覧会があることは——自分たちの税金で建てられた美術館なのに——皆無とはいえなくとも、圧倒的に少ない。

欧化政策以来のこうした文化の輸入癖を直す薬となる期待がもてるのが、先述したように時代や社会と積極的に関わる現代芸術である。しかしそうした現代芸術の世界にも、文化のヘゲモニーの問題が依然としてある。とくに現代芸術に関して、ニューヨークのアートワールド（それ自体、ローカルなアートワールドの一つ）が抜きんでて発達したために、たまたまそこで認められた作家、作品、芸術動向が、国際的認知を得、規範的、権威的の圧力になり、世界各地の芸術表現における地域性を捨象しつつ流通している現状がある。これに拍車をかけるように、現代芸術を投機対象として扱うマーケットが、そこで生まれたスターシステムに便乗し、天文学的な取引価格をはじき出しながら、この傾向をますます煽り立てている。ニューヨーク中心のこの価値観は、現代芸術の解説書、教科書にも反映されているため、新参学習者もたちまちこれを自明視し、同じ価値観を持つ者を再生産しては、制度を確たるものにしている。それはまた、最先端でありたい、評価を得たいと思っている制作者たちのスタイル、また、彼らを評価し選定するギャラリストやキュレーターの評定基準に、影響を与えざるをえない。このように、外から与えられたヘゲモニカルな基準に照準が合わせられるとき、作家がいる今、ここのローカルな文脈は、当然、無視されることになる。

このように、ローカルな文脈を無視した文化創造、発信が主流になったこととして、では、どのような弊害が生まれるのか、まとめてみよう。自分たちとは関わりのないところから始めなければならないことからくる、1. サイト・スペシフィックな必然性の喪失。これと連動して、2. 専門教育を受けていない一般層における支持基盤の喪失。このように創造の基盤も、支持基盤もないところで、ゼロから始めるのには、並大抵の努力では済まない。その、ほとんどは模倣の努力にエネルギーを

吸い取られることから、3. 独創的で固有な創造力が育たない、ということが、何よりの問題点としてあげられるだろう。たとえば日本の絵画は、明治政府の欧化政策以降、江戸時代の浮世絵に匹敵する表現をまだ生み出していない。

以上のようなヘゲモニカルな圧力に対する防御壁となり、自立した芸術受容、生産、発信を可能にするのが、地域性への注目である。地域性に注目し、その土地の人や文化、伝統、歴史、自然とのきめ細かいコミュニケーションのなかで創作を行うことで、自立した、必然性のある表現がそこに生まれる。が、そうした作家サイドのみの態度変更のみならず、それを取り巻くアートワールドも、ヘゲモニカルなシステムに屈さぬ、草の根的、自律的なシステムをつくる必要があるというのが、この論の主眼である。

しかしそのように芸術が地域に根付き自力で芽吹く状況をデザインするには、まずは芸術と社会の関係を適切な方法で認識できなければならない。

Ⅱ. 芸術と社会の関係を分析するさまざまな視点

これから、芸術と社会の関係を分析するさまざまな視点を概観し、本論の目的を果たす上で、それぞれの視点が果たす役割を検討したいと思う。

こうした方法論的考察は、一見回り道に見える。が、こうした方法の概観と確定の手続きを意識的に行わないと、無意識のうちに（筆者がただそれを使い慣れている、あるいは社会やアカデミックな世界で支配的であるという理由だけで）、目的を果たすには不適切な方法をいつのまにかとってしまう危険がある。たとえば私自身（堀田）は、そこで指摘されている象徴闘争論系の文化批判の方法に親しんでいるが、それでは持続可能で草の根的な文化発信現象に必要な条件がとらえられないのに気づくまで、かなり時間がかかり、失敗を繰り返してきた。当然ながら、どんな優れた方法も、不適切なところで採用されると成果をあげることができない。この作業によってそうした過ちを回避し、適切な箇所で適切な視点をとることができるようになる。そのようにして、それぞれの視点から学ぶべきところは学びながら、本論の目的にかなった方法を確定していきたい。

また、芸術と社会の関係を分析する、実際になされている研究は、これらの視点のどれかに特化したものというより、その混淆型の方が多い。しかしここでの私たちの目的は研究史を概説することではなく、自分たちの目的を果たすために、芸術と社会の関係を分析する視点を整理することにあるので、マックス・ウェーバーのいわゆる「理念型」の提示だけで十分だと判断した。

1. 社会決定論

芸術は芸術外の社会状況に規定されている。あるいは、それらのためにある、と見る立場を総称して、社会決定論と呼ぼう。代表的なものとしては、経済的な下部構造が、芸術をふくむ上部構造を規定するとみなすマルクス主義的な研究方法がそれにあたる。経済的ファクターのほかにも、さまざまな社会制度、社会様態が芸術に対して圧倒的な影響力を及ぼすと見る立場がこれにあたる。たとえば小説の中の男女の駆け引きにいたるまで、階級闘争の軌跡として、解釈する立場である。

難点としてあげられるのは、こうした還元主義的な単純化の常として、結局受け手の価値観を芸術に押し付けているだけではないか、ということがあげられるだろう。これでは、単なる社会的産物として収まりきれない、芸術家個人の側から生まれる、予測不可能な、自発的創造を認めたり、評価することができなくなる。芸術の本質を新たな価値創出と見るとき、これを取りこぼす危険がある。

もちろん社会的なファクターが、作品やアーティストに影響を及ぼすのは確かである。精神的なものも物質的なものも含めて、さまざまな材料、ヒントが入手できるかどうかで、作品はがらりとその様相を変えるだろう。

しかし重要なのは、制作のために必要な材料が手に入らなかったり、制作するのがきわめて困難な社会的状況に置かれても、だからといって芸術家は制作をやめるとは限らないことである。

必要な材料が見つからなくても、芸術家は別の可能性を探り、代替りの材料を見つけたり、他の方法を編み出すことができる。その結果、もちろん予定していた成果は得られなくなる一方、場合によっては、思わぬ効果ももたらされ、よりよい道が開ける可能性もあるだろう。

また、たとえば全体主義的な統制の強い社会状況下にあるからといって、従順な作品しか生まれない、というのが間違いであることも、歴史的に証明されている。抑圧的な状況にあるからこそ、政治的に鋭い自覚が生まれ、反骨精神にあふれる表現が生まれる可能性もある。またそうして生まれたアート作品が、人々にうったえ、社会を変えていくという逆方向の影響関係も、もちろん考えられる。

一見すると全体主義的統制からまぬがれた資本主義自由諸国でも、同様にして、マスメディアや商業主義が、芸術に規定的な、あるいは破壊的な作用を及ぼしているのではないかとあやぶむ声もある。一面においてそれは事実であるといえるかもしれない。しかし、そうした社会規定論的、被害者のな視点だけでは、逆にマスメディアや商業主義を、作品の新たな材料として、そこに、そ

れらの規定を跳ね返す新しい意味を与えながら、その浸透力を盗用し芸術的表現力に転換する芸術動向（ポップ・アートの一部やシミュレーションイズム、サブカルチャーの中でのカルチャー・ジャミング）、つまり敵の力で敵を倒すマーシャルアートの逆襲もあり得ることが、説明できなくなる。またそうしたたかな芸術の出現で、社会の側も変化することが見逃されてしまう。

つまり、社会と芸術の関係は、社会が芸術を規定するといった一方向的、直線的で単純な因果関係では説明できない。一方的というより双方向的、規定関係というより、密接複雑に作用を及ぼし合いながらも、思わぬ方向への逸脱を伴う自由な影響関係にあるとみなした方が、実態に近いと言える。

以上、いささか時代遅れの感もあるおもに左翼的立場からの社会決定論あるいはその批判を見てきた。が、より私たちに身近な社会決定論の変種として、芸術を芸術外の別の目的（経済効果、町おこし、治癒効果など）のために存在すると見る立場がある。たとえば、産業構造が変化しつつある今、経済成長する都市は芸術も盛んだという調査結果をひっさげリチャード・フロリダが現れてから、いわゆる「創造都市論」が流行し、わが国でも都市政策に大きな影響を与え、芸術振興の追い風になっている。そのこと自体、歓迎すべきことなのだろうが、これも経済効果という芸術外の目的、社会の要請のために芸術を利用しようとする発想がみられることから、あくまで社会決定論の一種として、位置づけられることを、ここで指摘しておきたい。へたをすると芸術は単なる集金マシンにされかねない。なおざりにされてきた芸術にスポットライトが当たること自体は歓迎すべきだと思うが、これに対しても、反骨精神に満ちた批判的表現や、これを利用しながらも意味をすりかえ逆襲するマーシャルアートのなしたたかな応答が、芸術の側から出てくることを期待したいと思う。

2. 芸術至上主義

逆に芸術の方が社会を規定する立場を芸術至上主義と呼ぶことにしよう。これが前提とするのは、芸術を社会から超越、自律した自己完結的なシステムとみなす姿勢である。いわゆる「芸術のための芸術」を唱える立場もこれにあたる。社会との関連が断ち切られていることを、自らの純粋性の証とし、社会に関わるとしても、あくまで高踏的な立場から一方的に教えを垂れ、批判し、進むべき道を示し導く、「天才としての芸術家」というロマン派の伝統をくんでいる。社会決定論が主に社会学サイドから支持されてきたのに対し、この芸術至上主義は、おもに芸術学、文学研究の訓練を受け、一人の作家に対象を絞る作家研究を行う研究者がよく前提とする立

場である。

これは芸術と社会の緊張関係を示すのに適した視点だと言える。両者の間に緊張関係があるからこそ、芸術が社会に対して批判的、変革的にふるまえることを思えば、この視点の重要性が理解できる。

他方、難点として、本当に社会を相対化し、批判的位置に立つには、社会を深く認識する必要があるのではないか、しかし芸術至上主義がきわまるとこのことがなおざりにされはしないかと、問うことができる。自らに及ぼす社会の影響を無視し、これに無自覚になると、逆に全くナイーブ、かつ無意識のうちに、社会的諸力に規定されてしまう逆説の犠牲になる危険がある。たとえばナチス体制下の社会意識の薄い芸術至上的な作家の多くは、体制に対してまったく批判力はいわんや免疫力さえもたず、場合によってはこれに加担さえ行っていた。政治や社会問題に関わるのは自らの高邁かつ純粋な立場を汚すこととして忌避されたために、大変な頭脳がそろっていながら、すぐその傍らで幼稚な蛮行が野放しにされてしまったのである。

つまり、芸術が本当にその自律性を保ちたいければ、自分に規定的影響力を及ぼす社会と深くかわかり、これと闘いながら、自律性を勝ち取らねばならないという逆説があるのだ。この逆説を認めたいうで、自律的な立場を貫くために、社会と積極的に関わる態度を、仮にたたかう芸術至上主義と呼ぼう。たたかう芸術至上主義は、社会のあらゆる場面で価値創出的な役割を果たすことが見込まれる。これはたとえば、芸術を単なる集金マシンとして利用しようといった勢力に対しても、そのしもべとして取り込まれることなく毅然とした態度を示すことができるだろう。

このようなたたかいは放棄し、社会との少なくとも双方向的なコミュニケーションを絶ったいわゆる「芸術のための芸術」は、常に意味の空洞化の危険を秘めている。芸術も含め、いかなるものも、意味を成立させるには、コミュニケーションのなかでの合意がいるという原理的な観点がなおざりにされるためである。現代芸術の展覧会の多くが精神病院の出張所のように見えるのは偶然ではない。しかしそれでも皆がこれをまじめにとるのは、そこに、「これは芸術である」という、権威の光背効果があるからだ。権威により、社会とのコミュニケーションをなおざりにしてもいいという御免状が与えられ、そこには実質を問わないおべっか遣いな言説の蔓延をまねく。その結果コミュニケーションが健全な場合ならば自然におこる、作品の実質へのチェック、フィードバックが不在になるために、質の低下は避けられない。その結果、いつの間にやら、「裸の王様」のような役回りをしているといったことになりかねない。フェアなコミュ

ニケーションが成立することは、芸術が質を高めていくための命綱なのである。

もうひとつ、ナイーブな芸術至上主義にも、たたかう芸術至上主義にも当てはまる問題点として、芸術をとりまく芸術家以外の人々がこの立場をとることで、芸術家に過剰な期待をしてしまう危険がある。たとえば芸術至上主義的な立場から芸術家を一種の聖職のようにみなすことで、芸術家は社会から超越し、浮世のことなど気にせず超然としているべきであり、食べられなくて当たり前だというイメージを、私たちは自明の前提としていないだろうか？ 実際、ほかの職業なら問題にされるであろう窮状が、なぜか芸術家の場合においては、当然のことのように野放しにされている一因は、そこにあるように思う。現代のような功利主義一点張りの世の中にあって、存在価値を功利主義的立場から示せず、制度の中に組み込まれにくい芸術こそ、社会的に最も弱い、サポートの必要な立場にあることが、見逃されてしまうのである。その結果、芸術が社会に流通し、芸術家が経済的に自律するために必要なシステムをつくる責任を怠ってしまう危険もある。このように、自律性は芸術にとって強みであると同様、弱みでもあることを、とくに芸術家以外の人々は、肝に銘じておく必要がある。しかし自律性のはらむ、このような問題性も認識したいうで、芸術至上主義をあえて貫くとき、それは大きな力になるだろう。その時芸術至上主義は、この功利主義的な時勢にあらがって、あえて何の役にも立たないように見える芸術を無条件でサポートする使命感となるだろう。

まとめよう。芸術至上主義のエッセンスは、社会に対する芸術の自律性を示すことにある。ここで芸術に自律性を認めることで、たとえば社会と芸術の批判的緊張関係、社会に対する芸術の価値創出的な役割が可能になる。が、この自律性は、同時に社会とのコミュニケーションの不在による社会権力に対する免疫不全、権威主義、また芸術家の孤立の温床にもなることを肝に銘じ、そうした危険に対する批判的な視点を同時に培っていく必要がある。

3. 象徴闘争

以上二つの視点の違いは、社会と芸術のどちらを規定的な要素と見るかから生じたものだ。が、両者をむしろ同根で同時発生的な現象として見る視点もある。その代表的なものとして、芸術の認知をめぐる力学、闘争関係を、そのまま社会関係をつくりだす磁場として見るフランスの社会学者ピエール・ブルデュー「象徴闘争」論を、ここでは検討してみたい¹⁾。この闘争に勝利をおさめ、社会的認知を得ることで、人は「象徴資本」を蓄える。学歴、専門分野での権威的地位などがこれにあたる

が、その所持者は、貨幣としての資本の所持者が経済界でふるうのと類似した力を、文化的な世界でふるうことができる。というのも、象徴資本は、人がものを見る見方、知覚のカテゴリーも規定するため、これを蓄えたものの言動には、実際以上によく見せる光背効果が与えられるからだ。その結果、この所持者は発言力を強め、文化生産物を評価し序列する権力を独占的にふるうことができるようになる。つまり象徴資本を、追従する人々に分け与える役も果たせるようになるわけで、少しでも優位な立場に立ちたいと願う人は、どんな術語を使い、どんな思想的立場に立ち、どんな服装、スタイルで仕事し、どんな人々とつきあえば、そこでもっとも象徴資本を蓄えているグループの中に入ることができ、そのおこぼれを頂戴できるか、さぐりあて、正しく立ち回るために血眼になる。そうした文壇、画壇の社会学を明らかにするために有効な方法といえるだろう。実力主義から遊離して、所属や肩書、賞歴という形で、象徴資本のありが固定化しがちなわが国の文化状況を説明するのに、とくに向いているかもしれない。また、たとえば、ニューヨークのアートワールドで認められれば、国際的な知名度や天文学的な価格での作品取引が約束されるといった、ヘゲモニカルな構造もこれで明らかにできる。

先ほど見た社会決定論、芸術至上主義は、社会と芸術を二分したうえで、その対象性が壊れどちらかが優位になるという両者の間の闘争を物語るものだった。が、象徴闘争論では、はじめから社会と結合した芸術、すなわち社会＝芸術の結合体があり、それが複数あらわれ、互いに会い争うという構図である。

しかしこの理論の難点として、流通中の芸術間の認知の争いは説明できても、芸術が創造される現場を、少なくとも一面的にしか説明できない限界がある。私たちの目的にとってこの方法が有効なのは、現状を支配している、芸術をとりまくヘゲモニカルな制度という批判対象を明らかにするまでであり、では、ここから抜け出て、ローカルな文脈に根ざした創造性が解き放たれるにはどうすればいいのか、オルタナティブな対処法提示するには、役に立たないように思われる。

象徴資本をめぐる闘争が繰り返されるブリュデューのこの「場」とならんで、今、芸術社会学の代表的なアプローチとされているものに「アートワールド」論がある。その内容は次節で述べるとして、ここでは、その提唱者ホワード・S・ベッカーが、彼の「ワールド」がブリュデューの「場」とどう違うか質問されたとき、ブリュデューの「場」は、圧倒的に自然科学的な概念であり、また、資源の有限性を前提にしているとコメントした²⁾。が、これは、簡潔にして鋭い指摘だと思う。パワーの衝撃、その大小がものを言い、小さいものは大き

いものに取り込まれたり、互角であれば衝突が生じるのは基本的に物理学的な世界像である。人間の意識がそこに介在するなら、さまざまな思惑からの予測不可能な展開が起こりえる。他の領域ならともかくとくに芸術の領域では、人はパワー、権力、権勢欲だけのために動くとは思えない。

またそこに闘争が起こること自体、象徴資本が有限であることを前提にしている。象徴資本が有限だからこそ、「手にするのはお前か、おれか」というゼロサムゲームになる。もちろん数の限られた大学のポストを争うとか、賞をもらうために競い合うといったケースは考えられる。が、これらすべてが、既成の制度内でのみあてはまることを指摘しておきたい。制度がすでに出来上がり、その外では何もしないほどになって初めて、たとえばそのポストの数が限られるという風に、文化資本の有限性が問題になる。では、制度ができる以前、あるいは、制度ができる過程を問題にすると、どうだろう？

そこには人間の創造的努力という、それ自体、限界も何もない、無限のものがあるだけだといえないだろうか？ この努力が蓄積される過程で、それは象徴資本的な影響力を及ぼすかもしれないし、場合によっては大学や賞与システムのような、有限な制度を自分でつくるかもしれない。しかしこのような制度をつくる発端となった、創造的努力という実質は、無限のものである。無限のものをめぐっては、ゼロサムゲームの争いも原理的に存在しない。ベッカーはこの様子を、アメリカの社会学者を例にあげて説明している。どんなにマイナーで、気違いじみたアイデアを持った人も、同意する人を数人であれ見つけ、このアイデアの支持母体をつくり（たとえば学会）、これを維持するのに成功すれば、いっばしのその分野の創設者となれるし、だれも賞や名誉を与えてくれないければ、自分たちで賞をつくれればいい。そこには何の間違いしたところもない。というのも、今、どんなにメジャーになっている学派や領域も、皆、そのようにして始まったのだから。このように文化的な価値は、常に新たに創出できるもので、決して有限なものではない、だから闘争して奪い合う必要もない。しかし——ここが肝心のところなのだが——一人でつくることはできないし、そのために必要な協働作業を結集する必要がある。であれば、その協働作業のありさまを明らかにして、どうすれば新たな価値を創出、確立、普及させ、社会の中に市民権を得られるようにするのか、その仕組みを明らかにすることこそ、重要だということになる。これが次に取り扱う「ワールド」論だ。

とはいえ、象徴闘争論は、日本のように、文化において、新たな創出的な勢力より、既存の制度の勢力が圧倒的に勝った世界では、リアルな分析方法である。ベッ

カーも指摘する通り、象徴闘争論は、古い歴史を持ち、文化がすでに制度として確立した狭い世界（この時彼が思い描いているのは、ブリュデュー自身が背景として出てきたヨーロッパ）の現状を映し出す理論であるのに対し、ワールド論は、開拓者精神にあふれた「可能性の国」アメリカの文化理論だといえるだろう。

4. アートワールド

アートワールド論は、アメリカの社会学者ホワード・S・ベッカーの提唱した先述の「ワールド」論で芸術をとらえようとするものだ。それは、芸術を、それに関連するすべての人々もひっくるめた協働作業としてとらえる。たとえば造形芸術家ならば、その材料を提供する人、発表の機会や売上の機会を提供するギャラリストやキュレーター、意味を汲み取り作品の価値を評価する受容者、批評家、研究者、その価値を経済価値に翻訳し、芸術を経済システムに統合するディーラー、コレクターなどがある。また、芸術家が自由に価値創出的な実験ができるよう、たとえば危険をともなう試みや、法と衝突しそうな際に、間に入ってくれる保険業者や弁護士なども、場合によってはこれに組み込まれるだろう。このように芸術は、そもそもそれが成立している時点で、すでに社会的いとなみであり、これをしかるべく、協働するこれらすべての構成員ひっくるめとらえようとする、おのずと芸術と社会の関係が明らかになると考えられる。

芸術が孤立して成立できない、という点を強調してみると、この視点は、社会決定論に近いように見える。もちろん、アートワールドの構成員のうち、そのどれかが欠けたり、変化すると、芸術の営みに大幅な変化が起きるだろう。しかしその逆の影響関係も成り立つ。芸術があるからこそ、芸術をとりまくアートワールドのメンバーは自分のビジネスを成り立たせ、功績を上げるチャンスを得ているのである。いくら凄腕のギャラリストがいても、才能のある芸術家と組まなければ、本領を発揮することができない。つまり、影響関係は相互的である。

他方、芸術をとりまくアートワールドのメンバーを、芸術のサポーターとみなし、それ自身、絶対価値を持っており、守らねばならぬ芸術に仕えるしもべであるとみると、芸術至上主義の立場に近くなる。しかしアートワールドのメンバーの一人一人は、自己犠牲的に芸術を支えているというよりも、どちらかというと現金な動機から芸術と関わっている場合が多い。単に芸術を楽しんでいる人々、あるいは教養を高めようとか、すぐれた研究成果や批評を書いて、自分の業績を上げようとか、ビジネスチャンスをつかんでひと儲けしようといった、利

己的な動機が、そこには多々含まれている。そういう風に、自分のために芸術と関わる人々が、同じく自分のために創作を続ける芸術家と出会うと、そこに生態系のような共存共栄関係が生まれる、といった方が実態に近いように思う。こういうウィン・ウィン・シチュエーションは、持続可能な芸術振興をデザインするうえで重要である。自己犠牲的な態度では長続きしないと思われるからだ。

しかしだからといって、やみくもに芸術関係の職種を継ぎはぎにしても、社会の中に、アートワールドという、生態系にも似た芸術活動のパターンが力強く描けるとは限らない。それぞれの役割をうまく組みそれが実質的な協働関係を成り立たせなくてはならず、その結果、芸術が、芸術的な価値の上でも、経済的な価値の上でも、社会をめぐる必要がある。たとえば、漠然としたファンがいくらたくさんいても、それだけでは社会的営みとしての芸術は生まれない。ここ札幌には、なんとなく芸術が好きなささまざまな職種の人々がいる、が、芸術は趣味であり、たしなみであるにすぎない。それをもう一步踏み込んで、職業の一部をアートワールドに組み込み、たとえば弁護士業なら、アート・ロイヤー役を受け、芸術家の価値創出の実験が既存の法律に抵触しそうなときに後ろ盾となり、表現の自由を守る。文章を書く専門職についているのなら、自分の触れた作品について批評も書くようにする。店舗やオフィスを持っているのなら、そこに作品を展示したり、売上の仲介をはじめてみる。このように、ほんの一步、アートを余暇の枠を超え自分の職業の方に芸術を統合するだけで、社会的営みとしての芸術、アートワールドのパターンを、分節化し、力強く成長させるのに、重要な役割を果たすことができる。

この一步を促すのは、先ほどの芸術至上主義の「芸術」という言葉を、社会的営みの中に描かれるアートワールドのパターンに置き換えたような、広い視点での文化貢献意識だろう。私たち一人一人が、それぞれの持ち場で、地域の文化を支えているというプライドである。

ようするにアートワールドのメンバーは、それぞれ自己利益を追求しながら、かつ、地域社会の中に描かれるアートワールドのパターンを意識しつつ、自分もその重要な一コマを担っているという貢献者のプライドも持っているということができるだろう。これは、彼らの一人一人が、疲弊することなく、かといって無政府状態のうちに全体のパターンを見失うこともなく、結果的に芸術を支え続けていくために必要な態度といえる。

もうひとつ、ヘゲモニー論や、その解毒剤として私たちが提唱した地域への視点との関係についても一言、明

らかにしておこう。ヘゲモニカルな勢力に屈さず、足元、地域から文化発信しようとするとき、その戦略として必要になるのが、まさに、このアートワールドづくりなのである。

というのも、アートワールドの見地からみると今、ニューヨークで認められた作品が世界中でヘゲモニカルな地位を獲得しているのは、ニューヨークのアートワールドが他の地域と比べて、抜きんでて発達しているからにすぎない。逆にいえば、アートワールドさえ確立させれば、どの地域からでも、芸術的な価値をローカルからグローバル、つまりグローバルに発信できることになる。またその地域の中でも、どんなマイナーな芸術家も、自分の作品の芸術的、経済的価値を確立し普及させるチームづくり、つまりアートワールドづくりさえできれば、芸術家としてやっていけることになる。その結果、多様な芸術が共存できることになるだろう。

5. 価値創出のためのアートワールド

アートワールド論の創始者ベッカーは、そこで行われる共同作業のベースとして因習の存在を強調している。もちろん因習のおかげでアートワールドの協働が円滑に行われるのは認めよう。しかし現代芸術のエッセンスというべき価値創出の契機は普通、そうした因習をベースにしながらも、因習的な約束事を破り、そこから否定的に超出る形で行われるのではないか。この超出の瞬間、芸術家はあくまで個人である。このような個人主義的な芸術の営みにおいても、因習をアートワールドの協働作業のベースにおく分析方法は有効だと言えるだろうか？

ここで私は因習ではなくて、価値創出の場にベースを置いたアートワールド論が成り立たないかを問うてみたい。新たな価値を生み出すために、因習を離れるその瞬間、芸術家はなるほど一人である。が、その前後を考えてみるとどうだろう？ 前例のない、一見すると酔狂にすぎない企てのために、資金を集め、場所や機会を得るには、芸術家を本当に信じ、コミットしてくれる人が必要である。何とか表現にこぎつけた後も、これを理解してくれる人が現れない限り、それが新たな価値を創出していけばいいほど、単に風変わりなことをやっているだけで終わってしまうおそれがある。そのような流通しにくい価値を、皆に認めさせ、理解者や作品購入者を見つけるのも、並大抵の努力でできることではない。つまり、新たな価値創出の場ほど、アートワールドの協働作業が必要になることはないといえる。

こうした見地から、価値創出の営みに必要な協働作業として、アートワールドをとらえていくとどうなるだろうか？

価値創出のアートワールドが、社会の中で健やかに機能するには、その構成員として、1. 価値創出する人、2. 創出された価値を認める人、3. それをより広範な層に普及させる人、4. 創出された価値を、評定する人、5. 創出された芸術価値を経済価値に翻訳し、作品を経済流通システムに統合する人、6. 創出された価値（芸術・経済価値ともに）を守る人という六つの役割が、最低限必要になる。

1の価値創出する人は、芸術家か、コラボレーティブな作品になるとその参加者になる。しかし価値創出が成り立つ背景には、制作のために材料や場所を提供する人、とくにそれが、芸術に特化されていない野外や公共空間などで行われる際、制作やパフォーマンスのための許可を取り、場所の所有者や住人を説得し、折衝にあたる人など、さまざまな人材が必要だ。価値創出そのものよりも、それができるための条件、状況をつくるこの手の仕事は、すべて芸術家自身が引き受けることもあるが、よく発達し、分節化されたアートワールドでは、芸術家以外の人たち価値創出するための状況づくりの仕事は、より分業がなりたっている。

2の創出された価値を認める人は、受容者すべてが、含まれるといえる。が、アートワールドを分節し、力強くするためにより骨格的な役を果たすのは、そこで認めた価値を記述し、メディアにのせる人だろう。つまり、芸術報道関係者、プロガー、ギャラリスト、キュレーター、批評家、研究者などがこれにあたる。芸術家にとっても、彼らは自分の作品をコミュニケーションとして成立させ、フィードバックを送り返してくれる貴重な存在だ。

しかしそうして、自分の理解した芸術価値をメディアにのせるところまでいくと、その人は3の価値普及の仕事もなしていることになる。もちろん、作品を見て、その価値を認めただけで、何も書かない受容者も、「あの展覧会はよかったよ」と人前で言うことで、口コミで価値普及に与する。もちろん教育現場も重要な普及力になる。芸術家はその価値を創出してから時がたち、価値が確立するにつれ、芸術史の登場人物としてより大きな文脈に位置づけられるが、その際には研究者が貢献することになる。

2と顔ぶれがほぼ重なりとはいえず、3の仕事を2の仕事からしっかり区別して独立させるのは重要である。というのも、しばしば見受けられるように、どの展覧会にいてもいつも同じメンバーで、専門家と仲間内だけの世界がある。そんな閉塞的なアートワールドが生まれがちな原因として、3の役割を果たす人がいちじるしく不足していることが、考えられるからだ。作品理解やそれに付随する楽しみを自分だけのためにとっておく人がい

るだけでは、芸術価値は社会を広く循環することができない。

4の評定者の役を果たすのはまず批評家である。しかし芸術的催しの企画や作家の選定といった前段階では、ギャラリスト、キュレーターも評定者として含まれる。彼らのように展覧会のたびに個々の作家を評定したりはせず、もっと長く広いスパンで仕事をしているが、芸術研究者もその仕事で、芸術家やそのスタイル、流派の価値評定をしているといえるだろう。

価値評定の仕事は、芸術家に自分の作品のレベル認識を与える貴重なフィードバックをもたらす。と同時に、対外的にも、その芸術家のアートワールドでの地位を確立させる。

この仕事の重要性は、芸術価値が、他の価値よりも評定が難しいことを考えれば、一目瞭然である。たとえばスポーツの方が芸術より一般に膾炙している背景に、勝ち負けがはっきりしていることがあげられるだろう。そのようにリテラシーが必要で、評価できるようになるのも、一つの成長過程であり、徐々にしかすすまないことこそ、芸術の面白さだといえよう。

また、同じくらい成熟した鑑識眼を持つ人の間でも、それぞれさまざまな価値観を信奉していて、それぞれの芸術にそれぞれ別の評価者がいること、それにより多様な価値が共存できることも、アートワールドの面白さである。

しかし他方、価値評定がしにくいことは、形骸化した権威の横行する危険と隣り合わせであることを、肝に銘じておく必要がある。芸術価値の評定がきちんとなされないと、実力主義が衰退してしまう。つまり何の実力がなくても、たまたま政治的駆け引きに優れていたり、肩書や留学歴があるというだけで、実質のない権威、「裸の王様」的な「先生」として、芸術制度を牛耳ることになってしまう。

5の芸術的価値を経済価値に翻訳する役を果たすのは、要するに芸術売買に関わる人々全体である。一番困難な部分といえるかもしれないが、ここがうまく機能することで、芸術家が一つの職業として確立し、芸術制作が、経済的に持続可能なものになる。

もちろんこの役は、これまで述べてきた、芸術的価値を認め、普及させ、評定する役と、密接にリンクしている。作品の芸術的価値が確定していないと、金銭に置き換えることは困難であるし、普及していないと、買い手を見つけないことができない。アート・ディーラーそのものが、顧客に、買う価値のある作品や作家を解説したり、投機目当てのときは、どの作品の価格上昇が見込まれるかをコンサルタントする、芸術価値の普及者の役を果たすこともあるだろう。そもそもこうした売買によっ

て芸術作品が動き、所有するという形で芸術に親しむ人が生まれ、また、さまざまな場所に展示されること自体、芸術価値の普及に大いに貢献しているといえる。

作品売買システムを、芸術家の視点から見ると、どうだろうか？ アートワールド内に、作品売買する部門がきちんと確立している場合、作品売買を他者が引き受けてくれるかどうか、プロとアマチュアを分かち敷居になる。この敷居は芸術家の職業意識を培うために、重要である。また、自分の作品の売買の仕事を他者が引き受けてくれることで、芸術家は、精神的にも、物理的エネルギーや時間の上でも、大きな負担から解放される。そして、芸術家は自分の作品の制作と、その芸術的価値を上げることにのみ、専念できる。というのも芸術価値の追求は、金銭的な収益と矛盾することが多く、その両者に関わることは、神経をすり減らし、作品そのものの質に反映しかねないからだ。

6の価値を守る人は、どういう人々を指すのだろうか？ 現代芸術の特質として、時代、社会とじかに関わることで、新たな価値を創出することだと先に述べたが、この組み合わせによりしばしば起こるのが、既存の社会との摩擦である。新たな価値を創出するということは、それが既成のシステムの保護や規則から外れる可能性を常に秘めているともいえる。美術館やコンサートホールといった、「ここからは芸術なので、何をやっても大目に見てください」といった枠の内にある限り、かなり自由な表現が許されるかもしれない（とはいえ、そうした施設の管理者サイドとの衝突も多いようだが）、しかしその外の空間にでたとき、いろんな慣習、ルールとの衝突が予想される。たとえば法律に触れる場合もあるかもしれないし、盗難や破損の可能性のある場所に作品を展示しなければならなくなる可能性もある。そうした時に矛先をひるませたり、妥協せず、必要な表現を行うには、保険や法律の専門家、行政担当者、地域住民表現など、関連するいろいろな人々との折衝、協力が必要になる。表現の自由のためにそこまでやるのか、という声もあるだろう。しかし、このような瞬間こそ、芸術の価値創出が社会変革的にも機能するフロントライン、芸術と社会の貴重なインターフェイスができた、勝負所なのである。

Ⅲ. 価値創出的な観点からみた札幌のアートワールドを、サンフランシスコとの比較により、特徴を明らかにするところ

価値創出的な観点からみた札幌のアートワールドの特徴を明らかにするにあたり、ここで採用したい方法は、サンフランシスコとの比較研究である。なぜこのような方法をとるのか？ 対照的なものとの比較により、それ

まで当然視していたものを相対化して見ることができ、無自覚だった特徴を明らかにすることができる。その比較対象としてサンフランシスコのアートワールドを取り上げる理由として、そこでは、1. 日本の官主導とは対照的な、民間主導のアートワールドが大変よく発達しており、かといって、2. ニューヨークのようにすさまじい資本主義的な投機活動の圧力も免れていること、また、3. 現代芸術のヘゲモニカルな動向に屈することなく、地元の芸術家をまずは大切に、プロモーションする機運が見られることである（その中心地となっているのが、サンフランシスコ・アーチスト・ギャラリーだ）。その点、札幌で地域発、持続可能な現代芸術の発信が可能になったとき、想定される姿に近い状態にあるといえる。

以下の記述は主に、両アートワールドに20年以上作家として関わり続けた大井の報告によっている。

これから述べる「札幌」という言葉は、多くの場合、他のあらゆる日本の地方都市、場合によっては日本全体に置き換えることができるかもしれない。同様に「サンフランシスコ」は場合によると、他の欧米先進国に置き換えられるだろう。その当否の検証はしかし次の機会に行うことにして、今は、とりあえず私たちの経験範囲で確実に言える「札幌」「サンフランシスコ」に限定した話として、以下の話を進めたいと思う。

1. 芸術家

芸術家のアートワールド内での役割は、いうまでもなくまずは価値創出することである。この点、サンフランシスコと札幌の芸術家の役割に違いはない。違いが出るのはその他の役目を兼任する必要があるかどうかだ。サンフランシスコの場合、職業的に確立した芸術家は、基本的には価値創出の仕事に専念し、アートワールドの他の仕事は、他の専門職の人々が担うという分業がなりたっている。

しかし札幌の場合、3の芸術価値普及の仕事、5の芸術価値を経済価値に翻訳し、作品を売買する仕事などすべてを、芸術家自身が担うのが一般的である。自分で自分の作品を評定するといった、原理的に矛盾する役割（自分で自分をつかんで持ち上げるような行為）以外は、ほとんど芸術家自身が自前で行っているのが現状なのだ。展覧会を計画し、その広報のためのチラシ、ダイレクトメールを作成、配布、郵送をし、作品の値段を考え、そのプロモーションをし、売るのも、すべて芸術家の仕事となる。

2. ギャラリスト

芸術家の作品を発表するためのスペースを管理する点

で、サンフランシスコと札幌のギャラリストの役割は共通している。が、その他の性質はまったく異なっている。中でも根本的なものは、ギャラリーの経営方法の違いである。サンフランシスコのギャラリーは、展示した作品の売上マージンで経営されているのに対し、札幌のギャラリーの多くは、スペースを芸術家に賃貸する不動産経営の手法で運営されている。前者を企画展覧会システム、後者を貸スペースシステムと呼ぶことにしよう。貸スペースシステムのギャラリーでは、作品売上で経営を成り立たせる企画展覧会システムのように、作家、作品を厳選し、その積極的なプロモーションを行うことは、必要とされない。

企画展覧会システムのサンフランシスコのギャラリーでは、ギャラリストが自らの芸術観、見識、最新芸術動向、アートマーケットでの状況把握に基づき、扱う作品、作家を厳選する。その際、全く無名の作家を発掘するリスクをとることもある。このように企画展覧会システムでは、ギャラリストは大きな責任を担うため、質の高い魅力的な企画、演出を打ち出し、批評家やメディアに取り上げられるに値するような展覧会になるようはからう。顧客には、作品のプロモーションを行い、現代芸術史やアートマーケットでの位置づけなどの解説やコンサルティングをし、ビジネスを展開していく。

このシステムにおいては、芸術家は展覧会を行う選択権を持っておらず、ギャラリストが決定することになる。つまり自作を扱うギャラリストが現れることが、プロとして芸術家が自立するために越える敷居となっている。

しかし札幌の貸スペースシステムのギャラリーの場合、賃貸料を払えば、原則として展覧会ができるので、芸術家はこのような篩にかけられることはない。このことは、芸術家のプロとしての職業意識の確立を困難にしている。

展覧会期間の長さにも違いがみられる。サンフランシスコでは、年に十回の企画が普通であるために、一つの展覧会期間は一カ月ほどに及ぶ。しかし札幌の場合、展覧会期間は、貸スペース賃貸料の最小単位である一週間のみ（賃貸料の相場は十万円前後）、というのが、一般的である。金銭のみならず、展示期間の短さという点でも、サンフランシスコと比べると、札幌の芸術家はきわめて不利な状況にある。

ギャラリストが芸術家やその作品の選定者であるか否かで、ギャラリーの性格にも大きな違いが出る。サンフランシスコの場合、ギャラリストの個性を反映して、ギャラリーごとに、扱う作品に首尾一貫した傾向がみられる。その結果、芸術家も顧客も棲み分けがなされ、多様な芸術がギャラリーごとに分化しながら共存し、ビジ

ネスとしても成立できる状態が生まれている。他方、札幌の貸スペースシステムの場合、作品選定のプロセスがないので、同じ場所で傾向もレベルもまちまちの展覧会が行われ、ギャラリーごとの特徴も明確になりにくい。

総括すると、サンフランシスコのギャラリストは、先に述べた、2. 芸術価値の認識者、3. 普及者、4. 評定者、5. 芸術価値の経済価値への転換者という4つの役割をアートワールドで果たしている。これに対して、札幌の貸スペースシステムでは、このいずれの機能も担うことは期待されていない。

3. アート・ディーラー、画商

サンフランシスコではギャラリストが同時に作品も売っている、つまりアート・ディーラーも兼ねていると述べたが、ギャラリーを構えず、オフィスを持って売買を行うアート・ディーラーも多い。彼らは芸術家とコレクター、コレクター同士、企業、あるいは美術館との間で、作品売買の仲介者の役を生業としている。

将来的に美術館ができるほどの大規模コレクションのコレクターになると、雇ったキュレーターに作品選定を任せることもある。が、そうでもない場合、アート・ディーラーが、顧客の予算や、展示空間を把握し、適切な作品を推薦し、現代芸術の中で占めるその作品の位置づけや、マーケット内での将来的な価値動向の予測を解説しながら、ビジネスを成立させていく。

その際作品の価格は、芸術家の実績、作品の評価、アートマーケットの動向、買い手の事情などさまざまな要因により、複合的に決定されていく。

つまり、アート・ディーラーは、価値創出的アートワールドの役割分担の6つの要素のうち、5の芸術価値を経済価値に翻訳する仕事を主としながらも、これに付随して、2の価値を認める仕事、3の価値を普及させる仕事も行っている。

札幌にも、先ほど述べた貸スペースシステムのギャラリーのほかに、作品を売る目的で展示する画商もある。しかし、そこでは現代芸術あるいは現存の作家が扱われることはほとんどないので、この論の目的を考えると、分析対象から外れる。現代芸術家の作品発表の場は、やはり、先述の貸スペースシステムのギャラリーがほとんどである。しかし芸術家自身が、自作の価格を判断する状態は、アートワールドの価格決定システムの機能不全からくる矛盾を露呈している。

4. 批評家

批評家の役割は、芸術家が創出した価値を吟味し、芸術史やさまざまな理論、哲学に照らし合わせながら現代芸術全体の中での位置を確定し、論評し、世に問うこと

である。

サンフランシスコの批評界は競争が激しく、批評家は地域のミニコミ誌から始め、認知が進むごとに影響のあるメディアで執筆機会を提供される段階を踏むことで、鍛えられていく。したがっていったんプロとして認められた人々の言葉の影響力は大きい。批評家の論評が、作品や作家の評価を変え、定めることになる。

これに対し、札幌の批評家はまだ層も薄いだけでなく、教育現場や活躍するメディアの場も含め、批評家が成長できる受け皿がない。またその前段階の問題として、批評の定義が共有されていないことがあげられる。展覧会の広報や紹介的な文章は、新聞をはじめとしたメディアに多く見受けられるが、これらは、作品の芸術的価値の評定という批評の本質的な役割とは異なるものである。また展覧会のために芸術家が礼金を支払って文章を書いてもらう習慣もみられるが、そうすると、率直で誠実な批評を行うに不可欠な中立的な立場に立つことが困難になる。したがって本来の批評が育つ機会にはなっていない。

このように批評が価値評定の役を果たしていないことからくる弊害の一つに、芸術家が成長するために必要なフィードバック、つまり自分を相対化するチャンスがないことがあげられる。もちろん展覧会のたびごとにオーディエンスからのフィードバックは得られるだろう。しかしそれは一般的にいて、それぞれの趣味からなされる好悪の判断であることが多く、芸術史の知識や専門性の裏付けのもと、中立的な立場からなされたものではない。発表された作品に見合った誠実で真摯なレスポンスがなされることで、双方向のコミュニケーションが成立し、芸術も批評も伸びていくことができる。

5. コレクター

地域のアートワールドを支えるのは、地元の無名作家の比較的低額な作品を集める、投資を目的としない、小規模なコレクターである。サンフランシスコには、「チョコレートでも買うように作品を買っていく」このようなコレクターが沢山おり、芸術家の知名度などそっちのけにして、自分の目で選んだ作品を誇らしげに所持している。転売することはまれとはいえ、万一、値打ちが上がったときのことを想像しては楽しんでいる。

一点ものの芸術作品が欲しくなるのは、大量生産の既成品では満足できないほど、物の鑑識眼が育ってきたときに、自然と起こることのように思われる。ライフスタイルや生活の場を、この世のどこにもない、自分独自のものとしてデザインする意識の高さとも関係するだろう。このようなコレクターは、数少ないとはいえ札幌にも生まれつつある。

もちろん投資目的のコレクターも、サンフランシスコにはたくさんいる。とくに価値の定まった物故芸術家は、価格が上がることはあっても、下がることはほぼあり得ないので、安定した投資対象となる。もちろん無名の芸術家を掘り起こすリスクをとることで、功績を上げようとする投資目的のコレクターもいる。札幌にも投資目的のコレクターは数少ないとはいえ存在する。

ほかに、質の高いコレクションを作り、最後には自分の美術館を建てたり、既存の美術館にコレクションを寄贈し文化貢献するケースがアメリカでは珍しくはないが、サンフランシスコでもその種の美術館の建設が、目下計画中である。彼らのレベルになると、どんな作品を選定すべきかを決定する相談役として、専門のキュレーターを雇うこともある。

6. キュレーター、学芸員

ギャラリーが新進の芸術家にも開かれているのに対し、美術館に作品が収められる芸術家は、すでに評価がある程度確立した人々である。これはサンフランシスコも札幌も変わりはない。違うのは、それをマネージするキュレーターの役割である。

アメリカでキュレーターの資格を取得するには、芸術学や芸術史の博士号を前提とする高度な専門性が必要である。それに対応して、美術館におけるキュレーターの権限も圧倒的に大きい。たとえば、美術館で行う展覧会のほとんどは、キュレーターの企画、あるいは他の美術館のキュレーターと合同企画したものである。キュレーターは、展覧会ごとに、タイムリーで、美術館の評価を上げる質の高い企画展を催し、美術への新たな視点、アプローチを社会に問う立案者かつコーディネーターとして、リーダーシップを発揮することが求められている。展覧会内の作品、作家とともに、展覧会企画そのものも批評の対象になる。が、展覧会企画の評価は、組織（美術館）ではなく、その展覧会を企画したキュレーターが負うことになる。このような個人主義的な競争原理を背景に、キュレーターは、小さなアートセンターのコーディネーターに始まる駆け出しの時期を経て、徐々に実力を認められるにつれ、主要美術館および関連組織、財団に移る階段を上り、鍛えられていく。キュレーターにとって美術館は、所属する組織であると同時に、個人的な業績を上げるための表舞台である。自分の企画する展覧会で実績を積み上げることで、より大きな舞台に挑戦しながら、さまざまな組織の間を移動するプロフェッショナルなのである。

他方、札幌の学芸員は、企画展を合同で行うことは皆無とはいえないものの、巡回展や美術館が所蔵する作品のコレクション展を運営することの方が圧倒的に多い。

札幌の美術館が地元の現代芸術の展覧会を企画することは、これまでに何度かあったものの、観客動員数を前提とすると、まれなものにならざるを得ない。というのも、税金で運営される性質上、納税者に対する公共サービスを重視しなければならないからである（これに対しサンフランシスコの美術館は、すべて個人資金の寄付で運営されている）。とはいえ貸スペースシステムで、芸術家自身が費用を負担する展覧会も札幌の美術館は引き受けており、それが多くの地元芸術家にとって、美術館で作品を展示する唯一の方法となっている。

学芸員の仕事として、他にも、カタログ作成、執筆、アウトリーチも含めた教育、研究活動も行う。しかし総じて言えば、個人的業績を上げるよりも、組織人として、美術館の運営管理にあたるのが求められているといえるだろう。

総括として、価値創出的アートワールドにおけるキュレーターの位置づけを見てみよう。サンフランシスコ、札幌とも、キュレーターは芸術家が創出した価値を普及する役割を担う。サンフランシスコのキュレーターはそれだけでなく、価値の評定者の役割、価値に新解釈をもたらすある種の価値創出者の役割も果たす。しかし札幌では、学芸員の置かれた状況柄、そうした役割を担うことは、極めて困難である。

7. 芸術研究者・教育者

彼らも、芸術作品の価値を見出し、評価し、確定し、かつ普及させる上で、大きな役割を果たすと言える。批評家が個々の、しかもリアルタイムで次々と発表されていく作品を対照するのに対して、研究者は、さまざまな時代の芸術を扱うことができるし、また個々の作家、作品だけでなく、時代や様式、芸術運動全般といった、もっと大きな視野で芸術を扱うことができる。批評家、ギャラリスト、ディーラー、コレクター、キュレーターなど、芸術の価値の確定に関わるあらゆる人々に、考察のための大きな枠組みや基盤を提供するといってもいい。研究者が明らかにしたことを、より一般に浸透させるのが教育者の役割で、これは研究者自身が兼ねるときもあれば、キュレーターやギャラリストが兼ねる場合もある。たとえば札幌ではなかなか現代芸術のオーディエンスが育たないが、現代芸術はどんなもので、どんな可能性をもつものなのか、一般の人々の間で認識が共有されていないからでもある。つまり研究者、教育者の力がまだ足りないのだ。

日本の芸術研究者の特徴として、価値創出的な研究が少ないことがあげられる。生まれつつある最新動向の可能性を引き出したり、また過去の芸術現象でも、その解釈を全く新たに組み替えたりする研究は、少ない。ま

た、地元の、生成中のアート動向を扱う人もとても少ない。つまり、現存の地元芸術家の作品の価値を引き出し、評価を下し、確立させる役はほとんど果たせていないのだ。一般的に評価の低い研究対象を扱うことは、リスクを伴う。そこに研究価値があると、説得に失敗した場合、研究対象の評価がそのまま、研究者の鑑識眼、センスの評価に直結してしまうからだ。また仮に成功しても、そうしたリスクをとった価値発見、創出的な研究が、それに見合う評価をなかなか得られないことも問題だといえる。

8. 市民、他の様々な職種の人々

価値創出的であり、かつ社会と積極的に関わろうとする現代芸術家は、しばしば社会の既成の価値観や法律と衝突する話はすでに述べた。明らかに違法なことを、再開発などへの抗議から行うスクワットから、違法になることは決して望んではいないのに、公共スペースで制作を行おうとしたとき、たまたま都市計画条例などと衝突してしまうケースなど、さまざまなケースがある。が、そのようなとき、芸術家に協力する市民の存在は、アートワールドの価値創出面の、重要な一部をなしているといえる。

たとえば、札幌琴似に根をはる劇団、コンカリーニョは琴似駅北口にあった、日本食品製造合資会社所有の札幌軟石造りの空倉庫を借り劇場に改造し、演劇活動を1995年から7年間行い、市民にも親しまれる存在になってきたが、やはりその地区が再開発の対象になり、倉庫も壊されることになった。その後、市民の間で募金活動、出資者集めを行い、またお金も借りて劇場を新しく作るのに成功され、今に至っている。資金集めにみられる市民の支持は、圧倒的なもので、そのために劇場が払った努力に対しても脱帽するしかない。が、もしこれがサンフランシスコで起こっていたら、そもそもレンガ造りの倉庫が再開発のために壊されなかったのではないかと移築されたのではないかとと思わざるをえない。というのも、同様の実績があるからだ（旧缶詰工場に芸術家が仕事場を構えた時、市の条例さえ変えるアクションが起こったこと）もちろん、確言はできないが、サンフランシスコでなくても、どこであれ、アートワールドが相当の力を持っていて、愛好家市民が市民運動として団結できるだけでなく、その中に弁護士や建築関係者といった専門家も含まれている場合、そうしたことも起こりうると考えられる。その結果として、都市の固有性が高まり、街の魅力が増し、単にここは資本の力だけでできたわけではない、地域とその住民に根を張る文化という奥行きが保存されることである。

このように、芸術家が創出された価値を認め、確立、

普及させ、また守り抜くには、アートワールドの協働がものをいうのである。

IV. 札幌の価値創出的アートワールドの特質

以上の比較研究から明らかになった札幌の価値創出的アートワールドについて、総括として次のようなことがいえるだろう。

1. 価値創出の前線で、これを支えるアートワールド構成員の著しい不足

その理由として、日本には、すでに価値が認知された作家に群がる人はいても、未発見の芸術的価値を発見、創出、確立するリスクをとり、賭けをしようとする人材が不足している（そうした努力が直接収入を左右したり、業績として評価されないシステムのせいでもある）。アートが栄えるには、アーティスト以外のアートワールドの構成員一人一人も、価値発見、創出的な、一種のアーティストである必要があるのだが、そうした認識さえ共有されていない。

2. 専門性を発揮するアートワールド構成員の不足

なんとなくアートが好きで、さまざまな職種、専門の現代芸術愛好家がいる。が、そこから一步進んで、自分の職業的立場や専門知識を現代芸術のために使おうとする人は、少ない。先にあげたように、たとえば弁護士や保険業は社会のただなかで価値創出的なことを芸術家が行う時に、後ろ盾になる可能性がある。他にも、店舗やオフィスでディスプレイする。教育や治療現場に芸術家を派遣するといった道も考えられるだろう。文筆関係の仕事であれば、批評を書く、というのもあり得るだろう。

もちろん、現代芸術を鑑賞したり、作品に参加する愛好家であるだけでもアートワールドに与しているのは確かだが、そのように単なる愛好家であることからもう一步進んで職業的立場や専門性にアートを統合すると、アートワールドのシステムの分節化に貢献することになり、地域のアートワールドが力強く成長するために、一役担うことができる。

そのような協力を強制することはできないが、今まで述べてきたように、現代芸術の価値創出は、芸術家の力だけでは成り立たないこと、アートワールドの発展が重要であるという認識を共有することで、自発的に名乗り出る人が現れる状況をつくることことができる。

3. 地域の現存の芸術家が創出した価値を、見出し、評価し、確立し、普及させる仲介者の役割をする人材の不足

研究者、批評家、学芸員、ギャラリストなどがこれにあたるが、先ほど指摘したように、彼らが地元の芸術家

たちの方を向いていなかったり、価値創出において協働関係を結べる状況にない。

V. 札幌の価値創出的アートワールドの問題点

以上のような札幌のアートワールドの現状は、次のような問題を放置させている。

1. 芸術家が一人何役もしなければならないこと

芸術家が作品制作のみならず、自分やその作品のプロモーション、解説、展覧会の企画、広報、作品の売買まですべてしなければならない。その結果、芸術家が作品制作という、本来の課題に全力投球出来なくなり、疲弊するおそれがある。

2. アート活動が、経済的にも、芸術的価値の上でも、社会のなかを循環しない

経済的に循環しない結果、芸術で収入を得ることが不可能になり、芸術家が職業として自立するのを極めて困難になってしまう。またよき仲介者、解説者がいないせいで、芸術的価値を共有できる人が少ないために、いつも同じ顔ぶれの展覧会、内輪だけで分かりあう閉塞的な表現が生まれる、といった問題が生ずる。

3. 芸術家が成長しにくい状況にあること

札幌では、作品に評価を下し、スクリーニングを行う、特に専門的な見識を持つアートワールド構成員が不足しているため、芸術家は、自分が現代芸術の世界でどんな位置にいるのか、自己認識することができない。その結果、どちらに向かって努力すればいいのか、自分に何が必要なのか手がかりも得れず、成長することが難しくなる。

とくに深刻だと思われるのは、アマチュアとプロの境界が曖昧化することにより、芸術家がはっきりとした職業意識、使命感を持ちにくくなることである。欧米システムであると、ギャラリーや批評家、ディーラーなど、自分を扱ってくれるプロフェッショナルな仲介者の有無が、芸術のプロとアマチュアをはっきりと分かつ境界として機能している。しかし日本はこうした仲介者の基盤が脆弱であり、とくに、ギャラリーが芸術家にギャラリーを賃貸する貸スペースシステムをとっていて、どんなアマチュアでも、お金を出せば発表の機会が得られるために、プロが自分を差別化することができない。

もちろん札幌にも、賞与や学歴、留学歴、所属に基づく評価システムならば存在する。が、それは象徴資本の担い手によって下される画一的、閉塞的なものである場合が多い。サンフランシスコのアートワールドに見られるように、それまで無名だった作家の価値を見出すこと

で得られる名声や経済的収益を得ようと、掘り出し物を探すのに躍起になり、好んで無名のマイナーな芸術作品をとりあげ、これをプロモーションするリスクを背負う、ギャラリストやディーラー、批評家のチームが芸術家に着くことで成り立つ評価のシステムの柔軟性やダイナミズム、多様な芸術価値の共存には程遠いものがある。また、このような作品、業績そのものに内在した評価システムがないせいで、芸術家の評価がもっぱら所属と肩書、賞与歴、留学歴といった、作品とは直接関係のないところでなされてしまうため、実力主義がはばまれ、芸術家の成長もはばまれる状況がある。

VI. 問題解決のための提案

ではこの問題について、どのような対策が考えられるだろうか？

1. 認識を共有し、関係者の自覚を促すこと

たとえばこの論考も、そのきっかけになれば幸いである。

2. アートワールドの欠落部を埋める人材づくり

価値発見、創出、確立に与するようなライフスタイル、システムをデザインする人たちを育てること。中でも早期教育の役割が大きくなるだろう。と同時に、専門的な芸術大学を作り、その卒業生を社会に送りこんでいくことが、とりわけ実効的だと思われる。芸術大学の卒業生のうち、職業芸術家になるのはほんの一握りにすぎない。しかし残りの大半が、さまざまな職種につき、社会のさまざまな場面に流れ込んでいくことこそ、アートワールドにとっては重要なのである。というのも、彼らは教育を通して、芸術制作の現場を知っており、芸術家の立場を理解でき、しかも、芸術作品の価値を認める高度のリテラシーを持っているからである。

3. 札幌の特質を生かしたアートワールドの可能性を探る

サンフランシスコの見事に分節化され、システムチックに機能するアートワールドについて調べるにつれ、そのまま真似をしたい誘惑にかられるが、文化的な土壌が全く異なるここ札幌でそれができるとも思えないし、またかりにできたとしても、成果を上げられるとも思えない。

この論考で明らかにしたかったのは、私たちには企画しディーラーも兼ねるギャラリー経営者が必要だとか、現代芸術まで投機対象として扱うディーラーが必要だとか、使い道すらないほどの大金持ちが、死後も自分の名前を残すためにアートコレクションを作って、美術館に

寄贈すべきだとか（そもそもそんな大金持ちがここ札幌に存在しないこと自体、歓迎すべきことだろう）、そうしたことはない。地域発の現代芸術が、国際的なヘゲモニーに屈さず、草の根的に、しかし豊かに、多様に生み出され、トップダウン的な助けによらずとも、持続可能な形で、芸術的価値の上でも、経済的価値の上でも社会を循環するには、最低限、どんな要素が必要かを明らかにしたかただけである。

その必要最低限の要素とは、繰り返しになるが、1. 価値創出する人、2. 創出された価値を認める人、3. それをより広範な層に普及させる人、4. 創出された価値を、評定する人、5. 創出された芸術価値を経済価値に翻訳し、作品を経済流通システムに統合する人、6. 創出された価値（芸術・経済価値ともに）を守る人という六つの役割である。これらが有機的につながり、協働するアートワールドがあると、どんなマイナーな芸術家も、賞与システムや権威的な組織の後ろ盾などなくとも、芸術家として自立し、認められ、食べていけるはずだし、どんな田舎でも、現代芸術が栄えることができる。

この6つの役目を、何らかの形で果たす人々が協働することが重要なのであって、それには、ここに適した、ここ特有の方法があると思う。これを探るためには、発信者が一方的にデザインして押し付けるやり方ではうまくいかない。芸術への潜在的なニーズがどこにあり、どうすればこれと協働できるか、フィールドワークや実地経験に基づき、双方向から調整しながらのデザインが必要になるだろう。

Ⅶ. 札幌の特質を生かしたアートワールドのデザイン

先ほどの6つの役割を含みながら、同時に札幌の特性や状況を生かしたアートワールドとして、果たしてどんなものが考えられるだろうか。以下は、まだ萌芽的なスケッチすぎない。読者一人一人に、完成のための協力をお願いしたい。

1. 人間関係を重視した、協働関係の広がりから始めること

札幌アーティストギャラリーの経験から、私たちが確認したこととして、芸術作品の顧客は、ここでは、芸術家の親戚や友達といった身内から、そのまた友達といった〈縁〉をベースにして広がることもある。これはこの土地にあったアートワールドの形成のされ方について、示唆的であるように思われる。

ただ身内のひいきは、公正なフィードバックとはいえず、芸術作品のレベルが停滞するおそれもある。縁によるこうした人間関係と、価値創出のためのイ

ニシアティプのバランスをとるための工夫が必要になるだろう。

2. 教育者のウェイトを高めなければならないこと

著者は二人とも、欧米での生活歴を持つが、その結果、確認したこととして、欧米ではまず独立したばらばらな個人がいる代わり、いったん自己表現する段になると、社会的になり、ユーモラスになって皆の笑いをとろうとしたり、コミュニケーションになる傾向がある。これに対して、日本においては、まずは鑄型にはめられ抑圧を感じている均質な人々がおり、彼らが自己表現をはじめると、その補償として、はけ口としてこれを利用したり、自分の世界にこもって、モノローグ的になる傾向がある。このような自己表現の段階をくぐることで、私たちは個人であることに目覚めるように見える。したがってなくてはならない重要なステップなのだが、ただし、この時点では単にばらばらで、コミュニケーションがうまく成り立たない。

このことと、時代、社会を読みながら、個人の責任で、価値創出的社会的コミュニケーション行う現代芸術が、なかなかここで根付かないのは、どうやら関係がありそうである。

文化的に向かないから、避けて通ればいいのかといえればそれまでだが、それでもあえて現代芸術普及に賭けるとしたら、何をすればいいか。

次の段階までプッシュすればいいのである。つまり自己表現をし、あるいはそれに触れることで、個にめざめ、モノローグ的になった人々を、再び社会、時代、他の人々の方へと向け、この時代、この社会といった場を踏まえて、あなたは個人として何を表現すべきか、何をやりたいのか、考えてほしい、と誘導する必要がある。つまり、1. 均質な人々→2. 表現によりバラバラになった人々→3. 時代、社会を舞台に、その場を踏まえて、しかし個人の責任で、価値創出的コミュニケーションを行う人、という三番目のステップまでたどり着いている人を、一人でも増やす。そうすることで、現代芸術の概念も共有されやすくなるし、それを作り、理解し、楽しみ、普及させ、経済的に循環させるアートワールドの構成員も少しずつ埋まっていくはずである。

3. 場全体を味わう芸術

茶の湯の伝統などを見てもわかるように、日本人は、美術館のような権威のある場所に置かれたモノとしての芸術よりも、モノがおかれた場全体を、しかも日常生活に溶け込んだ芸術として享受する傾向があるようだ。これは現代芸術のサイト・スペシフィティに通じるところがある。

また、この「場」を、地域や地球環境全体に広げた制作を行うことで、地域振興や環境保全、国際問題に関わるようなスケールの大きな表現が生まれる可能性がある。

4. インターフェイス

アート・ワールドがしっかり確立しておらず、芸術特有の領域が社会の中に島としてできていないことは強みにならないだろうか？これを逆手にとり、社会のあらゆる場面にもぐりこむような、偏在的なアートワールドがデザインできるかもしれない。すでに、学校、医療現場への芸術家の派遣が盛んに行われているが、同様に他のあらゆる現場にアーティストを忍び込ませ、リジットな日本的組織を柔軟化していく役割を芸術家が果たせるかもしれない。

引用文献

- 1) 以下の「象徴闘争」については、ピエール・ブルデュー『構造と実践—ブルデュー自身によるブルデュー』、石崎晴己訳、藤原書店、1991年、194ページ以下、「社会的空間と象徴権力」を参照。
- 2) Howard Saul Becker: Art Worlds, University of California Press, 1984, 372ページ以下を参照。

付 記

本研究は、北翔大学北方圏学術情報センター研究費の助成を得て実施されたものである。

Necessary Factors to Publish Contemporary Art Locally and Globally — Analysis of Art Worlds in Sapporo, Japan

Toshiyasu Ohi Sapporo Artists Gallery

Makiko Horita Hokkaido University Graduate School of International Media, Communication, and Tourism Studies

Abstract

The goal of this study is to publish local contemporary art by the power of grass-root organizations, to find out the least necessary factors for them to be self-sustainable without the support of public funds, and local contemporary art to be circulated economically as well as aesthetically. Local community and local contemporary art should reinforce and complement each other. In order to enrich originality of local community, local contemporary art is useful. On the other hand, in order to publish local contemporary art and this art to be stated as original, it requires surveying uniqueness of the local community where the artists work. As a result it establishes a correlation between art and community: the more unique the local community is, the deeper the local contemporary art might become.

After this preliminary analysis the following points will be described:

- 1) Checking the major idea being established until now to analyze the relationship between art and society. and
- 2) Proving the effectiveness of application of the idea, Art Worlds by Howard S Becker, onto publishing, circulating and maintaining newly created artistic value. In other words, paying attention to the cooperation between artist, gallery, museum-curator, art-critique, researcher, art-dealer, and public to recognizing, establishing and translating it to economic value.

Key words : Regional Art, Contemporary Art, San Francisco, Art World